第 52 卷 第 4 期 北京大学学报(哲学社会科学版) Vol. 52, No. 4
2015 年 7 月 Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences) Jul. 2015

**本 刊 特 稿**

# 论笔墨典范
## ——人格理想的一种表征系统

潘 公 凯

(中央美术学院, 北京 100102)

**摘 要:** 中国绘画传统作为一个体系,以笔墨为其最核心的成就。拥有五个层级的笔墨典范,实质上是群体性的人格理想的表征系统。用文艺作品唤起人的内摹仿能力,经由长时间的锻炼实现自我塑造,逐渐趋近群体性的理想人格,这是中国文艺的宗旨。把笔墨典范看作人格理想的表征系统,“字如其人”“画如其人”的论断可以得到恰当的解释。以人格信仰为基础,中国画的笔墨在历史上对人的自我完善发挥过重要作用,在未来仍然具有文化价值与社会意义。

**关键词:** 笔墨典范;人格理想;表征系统

**中图分类号:** I 20-02 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2015)04-0005-07

中国画的笔墨应该如何理解,笔墨到底有什么意义,是否值得深入研究,等等,这在当今美术界仍有待讨论。在当代水墨实践的大背景下,这些问题的探讨尤其显得必要。从水墨创作的现状来看,只要是运用水和墨,不管是画在宣纸还是其他纸材上,甚至画在布料、陶瓷面板和铝合金上,都算是水墨画,或者说只要是使用水制的颜色,比如丙烯颜料,也都算是水墨。水墨范畴已经极大地泛化了,笔墨观念的本质、意义受到了遮蔽,因此迫切需要给予澄清。

当代水墨的发展有两个方向。一是向外拓展,包括向周边拓展,向交叉地带拓展,无论是材料、工具还是形式语言,都得到了极大的开拓,所有这些努力,在绘画媒介日益丰富的今天当然是有意义的。一是向内深入,也就是关于水墨本身的研究,这个方向相对来说重视得还不够,在思考角度上也有一定的偏差。当前普遍存在着一种趋向,把中国画的笔墨理解成西方美术理论的视觉语言,或者说是绘画表现的一种形式语言。这种理解虽然不能说是错的,但远远不够,因为仅看到了中国画笔墨的表层,并未触及深层的内容,并且对核心问题有所偏离。以我有限的视野所及,童中焘先生的《中国画画什么?》①,对笔墨理解得最为深入、到位。而在详细的分析、解释方面,个人觉得或许还可以有所推进。

中国绘画传统这个体系,以笔墨为其最核心的成就。中国绘画传统有别于西方美术传统,笔墨就是最大的结构性差异所在,这也是整个东方视觉艺术传统最有价值的地方。但是只有深入理解西方近代、现代与当代艺术的本质结构,才能更深透地体会中国传统绘画,也才能更深刻地认识笔墨这个特殊的文化结构所具有的世界性的价值。本文对笔墨的辨识、分析与解释,重在把笔墨典范视作人格理想的表征系统。所谓“笔墨典范”,强调的是历史上的大家作品所具有的典范性,所谓“人格理想”,是指历史上形成的士大夫群体的人格理想。

## 一、表征系统

表征系统包括两大方面:表现于外的现象,由这现象所显示的内在实质。在表征现象与被表征的实质之间,存在着有机的互动关联,使得现象与

**收稿日期:** 2014-12-16

**作者简介:** 潘公凯,男,浙江宁海人,中央美术学院教授。

① 童中焘:《中国画画什么?》,杭州:中国美术学院出版社 2010 年版。

实质既各具系统性,又有着深度关联、高度呼应。这种关联性以心理同构为基础。

以笔墨为例,绝不仅仅是笔与墨在宣纸上划出笔道、渗化墨象,而是比这种工具材料组合运用复杂得多的文化结构。作为文化结构的笔墨,具有一个表层、一个里层、一个核心。表层就是“可视之迹”,也就是中国画的画面痕迹。里层就是“可感之心”,也就是通过画面痕迹感受到的画家情绪、状态、心境。这两者之间的共同基础,就是不同类型动作的心理同构。正是这种动作性的同构,使得“心”与“迹”保持着互动关系,一方面是“心之迹化”,另一方面是“迹之心语”,里层通过迹化显示为表层,表层本身就成为里层的诉说。表层与里层,笔墨痕迹与心理状态,其间的同构性颇为复杂,但还是属于实证的范畴,是一种虽然间接、却仍然确定的关系。更深的核心是“可信之道”,指向痕迹、心境之后的人格典范,是隐藏在表层、里层之内的理想性的人生。这个核心属于象征的范畴,不容易得到实证,是历史性积淀的文化指认。笔墨的表层、里层、核心的相互关联,其心理学纽带就是“同构”。表层与里层之间,主要依靠动作性的心理同构相关联;表里二层与核心层面之间,同构性关联较为间接、抽象。

“同构”,指的是不同类别、不同层级的系统结构之间的相似性,包括“静态的同构”与“动态的同构”。后者与笔墨尤其相关,是一种动作性的同构,更为典型的例子是棋类与战争的同构性,行棋如运兵,这种相似不仅表现在静态结构上,更体现为动态的运作过程。在静态、动态两种同构之外,还有一种更为间接的同构——“解悟性的同构”,涉及人生积累、心性修炼,是理性与感性交融的生命觉解。这三种同构的心理运作机制,就是想象中的内摹仿,尤其以动作性的内摹仿最为重要。动作过程中充满着丰富的心理感受,凡是动作都有方向、力道、速度、质感、节奏,都有动力与阻力,有停顿有纵跃,有起有结,以及虚实、表里、有无。动态过程当中的这些心理感受都有同构性,通行于各种类型的运动之中,通行于不同的尺度与场域。从文学、音乐、舞蹈、戏剧到手工艺,从武术、棋艺到兵战、商战、政治博弈,各行各业的类型差异很大,尺度、场域的区别也非常大,但在深层存在着心理上的同构,并最终联系着生活经历、生命历练。动态的、复杂的心理活动,综合地体现着不同的人格类型和精神境界。中国画的笔墨之所以能够作为理想人格的表征系统,其根据就在于动作性的心理同构。

充满想象力的这种动作性的内摹仿,在艺术体验、生命体悟当中具有重要作用,甚至是不可或缺的重要途径。以书法为例,形容笔划的劲道与势态,“横如千里阵云”,“点如高峰坠石”,这需要习书者充分调动想象力,不仅观照、体会物象的那种力与势,更将其落实到自身的实感上,加以吸收、消化。习书有“力透纸背”之说,这当然不仅是字面意思说的笔锋穿透纸面,更是以这种笔力贯注的意象来比喻难以传达的内心感受,这是一种带有动作性的肌体感受。当代美学领域有一个重要的新流派,就是理查德·舒斯特曼(Richard Shusterman)的“身体美学”①,重视审美与身体的内在关联。在中国书画传统中,很容易理解这种身体性的感受的重要作用,这在古典诗歌里也有体现,至于武术、舞蹈、戏曲就更不用说了。以内摹仿作为生命修炼的有效手段与操作过程,可以更好地体会、领悟理想人格的深度与广度,同时也就有助于自身人格的丰富与完善。中国文化尤其是中国艺术的本质,就是在人生实践(道德实践、政治实践、艺术实践)当中体会理想人格,通过对于典范的追慕、体会、学习,使自己的人格接近典范、趋于圆满。这种基于动作性同构的内摹仿,能够带来深层次的愉悦感,它关系到审美,也关系到求真与致善。中国文艺自古以来所追求的,正是以文艺作品来唤起人的内摹仿能力,经由长时间的气质变化、生命修炼,完成自我塑造、自我实现,一步步趋近于理想的典范人格。以艺树人,这就是中国文艺的宗旨。

---

① 参见理查德·舒斯特曼:《身体意识与身体美学》,程相占译,北京:商务印书馆 2011 年版。舒斯特曼运用身体美学理论诠释中国画,撰有《水墨画中的身体美学——修身与风格》,载寒碧主编:《诗书画》第九期(2013 年 7 月),第 105—114 页。

## 二、表征系统的特性

在“表征系统”内部,对于任何微观局部的评鉴,都不能够孤立进行。无论是表征的表象,还是被表征的实质,这两端共属于同一个表征系统,同时又各具自洽性,它们是自洽的统一体。这种两端互联结构的系统,其中的任何微观局部,都不能孤立出来加予评鉴。比如,“笔墨典范”作为表征的现象,“人格理想”作为被表征的实质,这两端互相匹配,同时又分别具有高度的自洽,这样才能构成一个既共属一体、又各自独立的大系统。对于系统之中每一个局部、细节的评鉴,比如对一笔一墨的评鉴,取决于整体结构的风格自洽性,以及所在的价值结构。一笔一墨都不是任意为之,不是绝对自由的,而是处在特定的价值偏好序列当中,归属于一定的文化层级。对于这些局部、细节的研究,综合起来最终是指向对价值系统、精神层级的研究。这是表征系统的联系性。

“表征系统”之所以成立,一端是表征的现象,一端是被表征的实质,以及这两端之间的关联性。具有这种必不可少的关联性,并不意味着在表征与被表征之间是绝对的、直接的联系,而更应说是一种相对的、不确定的联系。前面讲到表征系统内在的普遍联系,这里要强调这种联系的相对性。在表征关系的两端,其同构程度有高有低,具有不确定性和相对性。比如,军事演习与真实战争的同构程度就很高;戏剧表征真实生活,虽然也是一种很高的同构,但戏剧与生活的区别也同样明显;音乐的抽象性,使得精神表征尤其具有很大的相对性,音乐确实在很高的意义上可以看作是对心灵与精神的表达,但这种表达又是相对的,不是直接的、确定的关联,而是间接的、不确定的关联。从外表相似到结构相近,表征关系的同构性逐步提纯、逐步抽象化,使得理解的难度也逐步增加。表征系统的两端之间差别越大,相对性也越大,抽象性和理解难度与之成正比。

在肯定“表征系统”的相对性、不确定性的同时,又要重视其有效性。相对性、不确定性方面强调得过分,就意味着表征系统的失效。事实上,这种不确定性、相对性又有一定的限度,从而保持了整个系统的有效性。以伯牙、子期的知音故事为例,高深艺术能够遇到知音是非常难得的,子期去世,伯牙摔琴谢知音,从此不再弹琴。① 如何才能知其音呢,就需要“懂其语”“入其境”“知其人”。就拿古琴来说,要成为真正的知音,首先应该懂得古琴这件乐器的性能、弹法以及音乐表现形式,接着能够感受各种复杂、微妙的情意与心境,进而体会演奏者的志向、格调、境界。这每一个阶段内部,又有着程度深浅、层级高低的区别。真正的知音关系,往往需要经历长期的互动,从中逐步达到默契。当然也不排除双方一遇即倾心,达到高度的契合,这是以双方此前的艺术积累、人生历练为基础,各自在最恰当的时候、以最合适的状态相遇,携手达到这样难得的默契与会心。此外还有超越时空障碍的知音,比如未曾谋面的异地神交,千载之后的异代赏会。种种默契联系的存在,表明了表征系统的有效性。在演奏者与听乐者之间,使得表征系统有效的关键就是“音律”;在作画者与赏画者之间,使得表征系统有效的关键就是“笔墨”。音律与笔墨传递着精神价值,其传递的有效性,随着作者与受众的范围大小的变化,而存在着不同的层级。

作者、受众范围的广泛与否,跟精神传递的有效性恰成反比。因为人的聪明程度不仅不是均等的,事实上存在着很大的差别。艺术理解能力、欣赏水平处于中低层面以下的人群,可以经过培养、锻炼成为艺术爱好者,但不能保证成为真正的知音,可以从“懂其语”逐渐达到“入其境”,但不一定能够“知其人”。然而这种学习上的难度与层次上的差异,也可以成为爱好者的动力,吸引人们投入到这种自我克服、自我完善的训练中去,通过对“音律”和“笔墨”这些表征系统的学习、训练,达到修身养性、提升境界的目的。

## 三、群体性的人格理想

笔墨作为表征系统,这样一个深层的结构之

① 伯牙鼓琴、子期知音的故事,载于《列子·汤问》。《吕氏春秋·本味》所载内容大致相同,更记载子期死后,伯牙叹世间再无知音,破琴绝弦,终身不再鼓琴。

所以能够具有实际效果,是以心理运作上的同构性为基础的。这也正是中国绘画不同于西方绘画之处。西方绘画系统在现代主义之前,依靠绘画作品的内容来让观众获得审美感受,包括宗教性的内容与社会性的内容,重视的是客观对象的描述。而中国绘画系统虽然也有客观对象的描绘,比如山水花鸟,但并不是通过这些对象展示来传递思想、表达情感,而是运用笔墨来传达心意感受、呈现精神境界。如果与西方绘画相对比,笔墨或许可以看作油画当中的笔触,也可以类比为后期印象派以来的个人风格化的形式语言。西方绘画在后期印象派之前,并没有把形式语言作为一个独立的审美结构,形式语言完全是为内容服务,处于附属性的地位。而在中国绘画系统中,尤其是文人画,形式语言成为绘画的核心与主体,已经从绘画所表现的客观形象上独立出来了。把笔墨作为独立的审美对象来钻研,从笔墨可以推导出独立的审美感受,围绕着笔墨这样一种形式语言,能够让观众感受到其中所包含着的独立的审美价值,这是中国绘画传统的独特价值所在。

西方绘画的现代主义,不同于古典主义把绘画看成是自然的摹本,而是从客观描写性转变为主观表现性。在这种表现性的风格取向中,有少数画家在表征系统上跟中国画有一定的类似。比如西班牙画家塔比埃斯(Antoni Tapies),一方面追求纯抽象,同时注重绘画性,而且把各种材料随机地或者带有情绪性地运用到画面上,产生类似于笔触的效果,这跟中国画的笔墨颇有结构上的相近。但是根本性的不同在于,中国画以群体性的人格理想作为核心,而西方现代主义后期那种带有表现性的抽象,表达的仍然是个体观念与情绪。这也体现出中国文化传统中的“人格”,与西方文化传统中的“自我”在根本上的不同。

中国文化传统的“人格”,是在历史演进中形成的,士大夫、文人学人的精神理想具有群体性,不是一人、一时、一地的观念与情绪,而是代代积累的公认方向与共同诉求。这个群体性人格理想,主干是孔孟儒学奠定的,又以老庄道家思想为辅助,在不同的时代境遇中有不同的发展演变与表现形态,但其主线始终是儒家的健行与厚德,以及道家的超然自适、释家的通透圆融。之所以是“群体性”的人格理想,因为它由历代无数士人的共同追求、共同履践所建构起来,不仅指向历史传承、共同追求,而且具有超越性,指向超出个体之上的大共同体,乃至在此之上的、不可言说的天道,并在个体的实践中体现为真实可感的人格风范与精神境界。群体性的人格理想,既有普遍可循的基本原则,又具体展现为各不相同、多姿多彩的个体风格,个体以自己独特的才华、造诣与成就,为群体理想作出证明和贡献。个体既是群体理想的追慕者,也是其实践者与验证者。而群体理想作为对个体人格的塑造,可以说就是一种精神信仰,让人尽量导向尽美与尽善,导向对自身的不断超越。中国没有西方宗教文化那种彻底外在于世俗世界的人格神,不追求脱离这个世界去获得来自于上帝的救赎,而是就立足于实际生活,富有现实感地完善生命状态、提升精神境界,不仅可以与他人相通,而且可以与历史接通。从孔孟老庄以下,两汉士人的风骨,魏晋名士的品节,都参与塑造着中国文化传统群体性的理想人格。以后又有王维、苏轼、黄公望、倪瓒、青藤、八大山人……历代文士、画家群体中的众多典范,以其身体力行、继承推进,使理想人格既充满了历史的崇高感,又展现出时代性的鲜活风貌。这种群体性的理想人格,并不以其理想性而导致抽象的观念,也不以其群体性而外在于个体感受,因为这种群体性的理想人格必须在具体的个人身上得到体现,从而才是有血有肉的风范,才是活的生命境界,也才真正成为心灵支柱与精神家园。

以儒家为主干的中国文化是人文教化,不受制于宗教,尤其是唯一神主宰的宗教,但并不因此就没有超越性,就缺乏所谓终极关怀。中国人的终极关怀,体现在对人生意义的思考与践行,这里没有对唯一上帝的崇信,而是代之以理性化、群体性的人格信仰,通过内在于现世的理性信仰,中国士人不断完善自我、提升境界。这种理想与信仰得以维系、传承并在演进中不断得到充实、丰富,依靠历代士人的人格风貌、典范故事来塑造、强化与证实。前辈典范的有关记载、诗文遗存、书画作品,都是其值得效法的人格的印迹与证明,具有极大的可信度与感染力。一代代后辈学人的学习、欣赏、追慕以及信奉、实践、验证,都参与了对这种

群体性的人格理想的推进与塑造,这是返本开新、生生不息的过程。

## 四、作为人格表征的笔墨典范

群体性的人格理想、人格信仰,对于中华文化的演进有重大意义,是士大夫、文人学者的精神支柱。笔墨具有重大的文化价值,也正是因为它是群体性的人格理想的表征系统,笔墨的意义建基于人格理想。如果仅从艺术描写的语言手段来看,中国画的笔墨相较于油画的笔触、色彩、明暗肌理,其表现能力根本不占优势,写实性能较弱,甚至也不及水彩画、水粉画。但从这个角度着眼,就把笔墨看得太轻了,仅仅看作是绘画形式语言。惟有从人格理想出发,笔墨的价值与实质才能够得到恰当的评价。在此意义上,锤炼笔墨就成为人格磨砺、境界参悟的过程,笔墨与心性通过不断琢磨、锻炼,构成互动互证的关系。这样一种卓有成效的修为,在历史上已为无数典范所反复验证。

具体就笔墨在纸面表现的结构来看,可以细分为五个层级。张立辰提出“笔墨结构”①,童中焘说“笔墨”即“文化价值结构”②,他们所讲的范围更为宽泛,本文仅从画面视觉直观的角度略作分解,可能讲得更明确一些,但缺陷是过于落实,容易显得死板。这里本应结合着具体作品范例来讲解,但限于篇幅,无法附上图例进行更为直观的说明。用文字简明扼要来说,从小到大的第一个层级,就是笔线、笔触的单独形态,亦即“笔墨单元”,也可以说是“一笔一墨”。第二个层级,是由笔墨单元构成的“笔墨组合”,也可以用“三点三角”来指称它,这是最小的有变化的结构,黄宾虹、潘天寿都对此极为重视③,《芥子园画谱》有很多程式都是由三点组成。第三个层级,是由“笔墨组合”构成的“笔墨体势”,是在三点三角组合基础上的拼接与堆叠,而且要有一定的趋势倾向,在绘画当中就叫书写意气。第四个层级,是由“笔墨体势”组成通篇布局,也就是“笔墨构图”,类似于排兵布阵。第五个层级,则是当画面各种因素共同组成完整的作品,所有因素、类别之间的呼应、匹配、协调,达到一种整体性的统合,也就是诗文、书法、绘画及印章以笔墨为主体的全面整合,这就是“笔墨统和”。这五个层级是从小到大一层层递进的构成过程,也是画面可视的笔墨结构。在每一个层级当中,都充满了对比与呼应、组合与变化,共同构成了差异性的统一。

微妙的差异要依靠精细的感悟才能做出比较,再加上综合性的把握,才能对笔墨结构拥有到位的感受。历代典范作品的笔墨结构都有独特的主导体势,往往集中体现于第三层级,形成画面结构的主导趋势。这种体势与作者的个性、心理素质、生命感受相关。吴昌硕说其画画好野战,潘天寿也有类似表述,就是在作画的过程当中,有领军打仗、排兵布阵之感,无论作画还是下棋,包括弹琴、练字,等等,都可以对这种心理素质、生命感受进行模拟、表征。中国的琴棋书画都是表征系统,都是对性情、品格、精神素质的表现,更进一步说,都是表征着中国文化传统的群体性的人格理想。

群体性的人格理想,决定着中国画的笔墨结构有一种群体性的精神导向,或者说是群体性的法度,它来自于历史性的、群体性的价值共识。但在笔墨结构的五个层级当中,又都容许个体性的创造,给个人风格提供了很大的发展余地。因为每一个体在心理结构、人生经历上都是独一无二、不可复制的,各具个性与气质,有其各个不同的先天禀赋、后天学养,每一个体的品位、志趣也各具特色,在遵循群体性的法度进行操练的过程中,自然会形成个人化的风格。每一种高格调笔墨结构的背后,都隐含着深远的人生感悟,也都储存着精彩的人生故事。由于有群体性的法度共识作为前提存在与客观限制,所以个体风格的创造并不容易,只能在继承的基础上进行开拓,由此成为旧规范的新阐释、新发展,个体的成就、个人的风格也就在法度的基础上跟传统联结在一起。

笔墨结构的个人风格,其成就高低的评判是有标准、有共识的,这植根于群体性的人格理想的

① 张立辰:《中国画的笔墨结构》,《美术研究》1983 年第 4 期。

② 童中焘:《于多元求精深,为传统增高阔》,《美术报》2000 年 6 月 17 日。

③ 黄宾虹强调“不齐之齐三角觚”,潘天寿以三点三画为“疏密之起点”,其最佳结构是三角形。

标准与共识。中国画在历史中的发展,是一个从客体化追求到主体化追求的演进过程。粗略地讲,第一个阶段自魏晋到唐,以表现客观对象的“神韵”为价值核心,特别是从顾恺之开始的以形写神;第二个阶段,宋元以后的山水画,其价值核心是主客观并重互动的“意境”;第三个阶段,文人画发展到近代,在金石学兴盛以后,价值核心逐步转移到“格调”,这是一种新的评鉴尺度,以表现作者人格理想、精神境界和文化品位为重。“格调”作为艺术评价的标准,其根源是对人的评价,对人的精神境界的评价,既是在评作品,也是在评作者,评作品的同时就是在评作者。

中国书画评鉴向来有“字如其人”“画如其人”的说法,这是着眼于笔墨的精神价值,实质上是建基于把笔墨看作人格理想的表征系统。笔墨的精神性,以及笔墨与人的关联,应该从两个层面来考察。首先是实证性的层面,也就是“心理同构”的实证,例如视觉直观的笔墨痕迹,结构组合当中所记录的心理情绪,等等。从这些直观的因素来考察笔墨与人的同构关联,可以在一定程度上得到实证研究。以这个层面为基础,就是象征性的层面,也就是“品格同构”,指向笔墨结构的整体风格与作者人生经历、人格精神之间的关联。这个层面比较虚,相对性较大,是在知其人、通其志的基础上的一种信仰与寄托。对于那些卓有成就的书画家,“画如其人”大多是可以得到证实的。当然也有少数情况,道德节操在书画作品的视觉呈现上得不到反映,但也正因为此,中国书画传统所尊崇的,就是公认的大家的笔墨典范。即便作者有高超技艺,画作艺术价值不菲,一旦出现人生污点,或者品节有亏,均被视为不足为训。此外,临仿大家作品的假画即便再像再好,即便在视觉语言上达到了同样的标准,一旦证明是伪作,其艺术价值立即直线下降。这都是因为在作品的背后是人,在笔墨结构的背后是其所表征的人品、人格。无论是逼真的赝品,还是名节有亏、品行不端,都会使信仰层面的有效性即刻崩塌。

说到底,中国士人画的最高境界是借山川自然之形,运用笔墨语言来书写自己、图绘自己,尤其写出自己对天地万物的体悟,以此塑造、更新自己。而这个“自己”,一定是走在追慕典范人格理想的自修之路上,是希贤希圣、法道法自然的践行者,因而不可能局限于小我。这样的人、这样的作品,才真正具有典范意义。

## 五、人格理想的意义

中国文化传统的人格理想,从孔孟老庄开始就不是寄托于上帝的拯救,而是立足于现世人生的自我完成。这个起点非常重要,在总体上没有宗教对人性的压抑,没有神界对人世的宰制,也没有宗教战争、宗教迫害。中国文化的信仰不靠宗教来保障,中国文化的终极关怀也不靠宗教来驱动。中国人的信仰是建基于现世的真实世界,围绕着人格理想来树立,即便在乱世也是如此。魏晋时期天下并不太平,但个体的心灵自由与精神独立被高度强调,玄学论辩与人物品评前所未有地高扬个体人格的价值。儒家修身立德的思想,庄学禅宗的精神自由,理学的心性修炼与品节砥砺,成为士大夫阶层人格理想的理论基础。

立足于现世人生,通过审美欣赏、道德践行、心性修炼,实现自我塑造、自我完善,这是中国文化几千年演进历程所彰显的生活之道,这条道路一以贯之,至今仍然起着引导作用。中国传统的人格理想,与当今中国对物质生活的注重,以及在经验世界中丰富精神生活,其实并没有根本冲突。虽然文人士子阶层的生活环境、文化氛围已一去不复返,但是今天的人们在现世人生寻求精神安顿与意义充实,这与传统的“士”的人格理想仍然有着血脉联系,有其相通性、共同性。余英时对于“士”的研究,自序中有这么一段话:“也许中国史上没有任何一位有血有肉的人物完全符合‘士’的理想典型,但是这一理想典型的存在终是无可否认的客观事实;它曾对中国文化传统中无数真实的‘士’发生过‘虽不能至,心向往之’的鞭策作用”。① 这一群体,这种群体性的人格理想、人格信仰,并不完全可以为某一个体所代表、体现,而是由数千年历史进程中一代代的典范人物所累

① 余英时:《士与中国文化》“自序”,上海:上海人民出版社 1987 年版,第 10 页。

积、塑造,对于身心安顿、人世和谐、终极超越等根本问题给出中国式的解答。人文中国从来不是以宗教立国,中国人的人心、精神的凝聚,依靠的就是这种群体性的人格理想。作为在历史上曾经长期有效的一种自我完善之道,中国文化传统这种群体性的人格理想,在经过与当今社会相适应的现代转型之后,仍然可以对人的自我培养、自我塑造发挥积极作用。

旧传统的道德说教、宗教戒律,在科学昌明、民智大开的现代社会,已经不容易产生立竿见影的效果。但是艺术、审美仍将保持其源于感性生命的活力,艺术化的人生、审美化的人生,或许能为这个日新月异的时代带来全新的可能。余虹认为,现代人生存于其中的世界,对海德格尔来说是“深渊”,对尼采来说是“兽栏”,对福柯来说是“监狱”,现代人这种“无家可归者”依靠诗性的艺术才可以从中逃脱,艺术在根本上是本真的存在样式。① 艺术就其实质而言就是非现实,包括非现实的存在与非现实的活动。更具体地说,艺术就是通过创造一个非现实的小宇宙来修炼自我,达到自我完成、自我超越,如同回归生命的本真家园一样,从中体验莫大的感性愉悦与精神自由,实现一种相对可控的圆满。

中国水墨画的“笔墨”,尤其是历代笔墨典范积淀而成的“笔墨结构”,作为群体性的人格理想的表征系统,在人的自我修炼、自我超越方面发挥了不可替代的作用。这种影响久远的方式及其巨大作用,在可以预期的未来仍将得到继承、延伸和拓展,并且还会以此对群体性的人格理想有所增益、有所发展。更进一步说,中国画的笔墨不仅在将来仍能提供独一无二的审美愉悦,仍然具有必不可少的文化价值,而且以其对于人格理想、人格信仰的重要作用,还有可能参与未来社会精神价值的重树,从而产生重大、深远的社会意义。对于关系到人类前途的这个精神性目标,中国艺术家当然会做出自己应有的贡献。

## On the Brush-Pen-and-Ink Model in Chinese Traditional Painting

Pan Gongkai

(*China Central Academy of Fine Arts*, *Beijing* 100102, *China*)

**Abstract**: In the Chinese Traditional painting system, the brush-pen-and-ink model has constituted its core achievement. With five levels, the brush-pen-and-ink model is in essence the characterization system of groupment ideal of personality. Chinese art is aimed to promote people's inner ability for imitation through artistic works, and to gradually realize the groupment ideal of personality through self-moulding after long-term tempering. As this is accepted, such sayings as "the style of the handwriting is the calligrapher", and "the style of the painting is the artist" can be explained appropriately. The brush-pen-and-ink model in Chinese traditional painting has been based on the artist's personal belief, and has historically played an important role in the artist's self-improvement. This model will continue to have its cultural value and social significance in the future.

**Key words**: brush-pen-and-ink model, ideal of personality, characterization system

(责任编辑　　郑　园)

① 余虹:《艺术与归家——尼采·海德格尔·福柯》引言“归家与现代性批判”,北京:中国人民大学出版社 2005 年版,第 1—3 页。